خواطر في علم العروض

محمد أبو علي

١ ـ كثيرون هم الذين كتبوا في علم العروض ، والقاسم المشترك بينهم جميعاً ، أنهم وقعوا في ثغرة كبرى لازمت هذا العلم منذ بدايته مع الخليل حتى عصرنا الحاضر .

هذه الثغرة تتجلى في نظرة العروضيين الشكلية إلى نغم الحرف العربي ، فالكل بدون استثناء ، تكلّموا على التفعيلة بشكلٍ مطلق ، وعلى المتحرك والساكن دونما الانتباه إلى نوعية كل ساكنٍ وكل متحرك . شذ عن هذا التعميم د . إبراهيم أنيس في تمييزه بين الكسرة والفتحة والضمة في كتابه « موسيقى الشعر » . لكنه للأسف لم يكمل الشوط الذي بدأه ، بل بقي رهين التفعيلة بشكلها المجرد .

ونعود لنقول بلغة أبسط :

لم يحقق العروضيون لعبة التوازن الإيقاعية ـ العروضية . ولتوضيح هذا الأمر نبدأ بالخليل الذي أعطى معادلاً عروضياً (َ) للحركة و (ْ) للسكون ، ومن هنا تبدأ المغالطة الكبرى .

فنحن حينما نقول (با) و (بأْ) نلاحظ أن المدلول الصوتي للمقطع (با) لا يساوي المدلول الصوتي عينه للمقطع (بأْ) مع أنّ كلا المقطعين يُرمز إليهما عروضياً بـ (/ه). وقس على ذلك في أمثلة كثيرة .

من هنا نصل إلى أنّه ليس كل (سببٍ خفيف) يساوي إيقاعياً (السبب الخفيف) الآخر ، وبالتالي ليس كل (فاعلاتن) تساوي بالضرورة (فاعلاتن) الأخرى ، (وقِسْ ذلك على كل التفاعيل) . ونصل في نهاية المطاف إلى أنه ليس هناك من « شيءٍ » اسمه (فاعلاتن) او (فاعلن) ، بشكل مطلق .

هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فإن الخليل بن أحمد ـ رغم عبقريته الفذة ـ ساوى بين كل الحروف في معادلاتها العروضية ، مع أن فقهاء اللغة القدامى ـ وهو أوّلهم ـ قسّموا الحروف بحسب مخارج أصواتها ، للدلالة

على الفرق في الشحنة الصوتية بين حرف وآخر ، وما يترتب على ذلك من فرق في الشحنة الوجدانية ـ المعنوية .

وأعجب ما في الأمر أن (د . محمد مندور) الذي كاد أن يصل إلى لبّ المشكلة ، ما لبث أن تراجع في اللحظة الأخيرة لأنه محكومٌ بالنظرة السلفية إلى التفعيلة ، فهو قد بيّن حقائق نيّرة في كتابه (الميزان الجديد) حيث قسّم الحروف العربية إلى :

- حروف آنيّة ،
- حروف انفجار ،
- حروف متمادّة ،

وعارض رأي المستشرق إيڤالد (Ewald) في نظرته الكمية إلى الشعر العربي ، ورأى أنه علاوةً على كمّ التفاعيل هناك « شيء » إسمه « **الارتكاز الشعري** » الذي يقع على تفعيل ويعود في نفس الموضع الى التفعيل الثاني ، ويتردد في نسق محددة فيولّد الإيقاع . وميّز بين ارتكازين : **ارتكاز أساسي** يقع على المقطع الثاني من التفعيلة الأولى ، **وارتكاز ثانوي** يقع على المقطع الأخير من التفعيلة الثانية (وسنرمز إلى الارتكاز الأول بخط والثاني بخطين في المثل التالي : فعولن مفاعيلنِ فعولنِ مفاعيلنِ) .

يذكر لنا د . مندور نتيجة تجربة فذّة ، قام بها ـ بواسطة آلة علم الأصوات الموجودة في باريس ـ على بيت امرىء القيس :

« **وليل كموج البحر أرخى سدوله**
عليّ بأنواع الهموم ليبتلِ » .

والتي استطاع بنهايتها تقدير كمّ (mesure) التفاعيل بأجزاءٍ من مائة في الثانية فكانت :

٧٤ I	١٣٢ ½ I	٧٧ ½ I	١٢٣ I
٧٧ I	١٥٥ ½ I	٨٥ ½ I	١٣٣ I

ولاحظ د . مندور وجود نتيجتين غريبتين ـ لكنه للأسف الشديد لم يوظّف هاتين النتيجتين كما ينبغي ـ والنتيجتان هما :

أ ـ التفاعيل التي طرأ عليها الزّحاف كالتفعيل الخامس والسابع ، قد زاد كمّها في النطق كمّ التفاعيل الصحيحة .

ب ـ هناك فروق بين التفاعيل المتساوية ، كالتفعيل الثاني والرابع والسادس والثامن .

ويعلق د . مندور على ذلك بأنّ مساواة التفاعيل التي طرأ عليها الجواز ، بالتفاعيل الصحيحة ، يفسر حقيقةً هامة تحدث عند إنشاد الشعر العربي ، وهي عبارة عن عمليات تعويضٍ نقوم بها آلياً . وبالنسبة للفروق التي ظهرت في حساب الآلات ، فإن الأذن لا تدركها ، لأنه من الثابت علمياً ـ حسب رأيه ـ أن الفرق الذي لا يزيد عن ١٦/١٠٠ من الثانية لا تكاد تدركه الأذن . وبرأينا ، كان الأحرى بالدكتور مندور أن يرى أن هاتين النتيجتين تسددان الطعنة المميتة إلى النظرة الشكلية للتفعيلة . فالاختلاف الكمّي لم يكن اختلاف كمٍّ في التفاعيل بل كان اختلاف كمٍّ في الحروف والكلمات . وهذا ما يؤكد صوابية الرأي الذي طرحناه في مستهل الكلام ، في أنه من الأجدر بنا أن ندرس الكمّ الصوتي لكل حرف ، وتآلفه مع سواه ، مع ما يترتب على ذلك من نتائج .

ونغتنم هذه السانحة لنطرح رأياً إحتمالياً يقول : إننا نستطيع القيام بتجارب مماثلة لتجربة د . مندور ، والخروج من هذه التجربة **بمعادلات** (formules) على غرار معادلات الكيميائيين ، وهذه المعادلات تقودنا إلى ثُبتٍ بالحروف على غرار لائحة المواد عند الكيميائيين(table de matières) وهذه المعادلات توضح كمّ (mesure) كل حرف على حدة وكمّه في مواقعه المختلفة تبعاً لنوعية الحروف التي تعقبه أو تسبقه .

وكما وقع (د . مندور) في محاولات تجديده ، أسير التفعيلة ، كذلك فإن (د . ابراهيم أنيس) في كتابه **موسيقى الشعر** رغم لمعته المشرقة في تمييزه بين الحركة إن كانت ضمة وبينها إن كانت كسرة أو فتحة ، بقي مكبّلاً بقيد الأسباب والأوتاد كما رآها الخليل .

وعلى الخطى نفسها في الأسر ، فإن (د . محمد طارق الكاتب) ـ رغم طرافته وجدّته ـ في كتابه **موازين الشعر العربي باستعمال الأرقام الثنائية** ، لم يفعل شيئاً سوى أنه رمز للحركة بالرقم (١) وللسكون بالرقم (صفر) بدلاً من ( ) و( ) عند الخليل .

ثم نصل أخيراً إلى (د . كمال ابو ديب) في كتابه **في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، نحو بديل جذري لعروض الخليل** ، حيث نلاحظ أنّه ـ رغم صداميته الشجاعة ـ قد لفّ ودار كثيراً ، ثم عاد من جديد إلى الساكن والمتحرك كما رآهما الخليل ، حتى أن نظامه المرتكز على **النواة** ـ وقد أسلف بالحديث عنها (د . مندور) ـ وعلى النبر ـ وقد أفاض في الحديث عنه النويهي باعتراف ابو ديب نفسه ـ أعقد بكثير من نظام الخليل ، وأقل فائدة مع أنه يحمل شارة إيجابية ، بطرحه احتمالاً عروضياً يغاير الاحتمال الخليلي . ومن الملفت للنظر أن (د . أبو ديب) يوجّه نقداً للخليل في جوازات بعض التفاعيل ، وكأني به نسي أو تناسى أن المعاقبة والمراقبة والمكانفة هي ضرب من صمّام الأمان يحمي البنية العروضية لدى الخليل حتى لا تجور تفعيلةٌ على أخرى إلاّ بالقدر المرسوم لها . ومن الملفت للنظر أيضاً أن (د . أبو ديب) يورد في كتابه الآنف الذكر أن

الساكن يتحول إلى متحرك ، وكلنا نعلم أن العكس هو الصحيح ، والشواهد أكثر من أن تحصر .

وهنا أستدرك فأقول : إن هذه الملاحظات لا تقلل من أهمية محاولة (د . أبو ديب) ، ففي كتابه لمعات كثيرة منها : « أن القصيدة انتقال من تشكل الى تشكل ، وتحقق لحرية » . ومنها ذكره أن هناك قصائد سابقة لم يتطرق إليها الخليل .

٢ ـ هذه النظرة الشكلية إلى التفعيلة غررت ـ عن غير قصد ـ بشاعرٍ كبير هو (بدر شاكر السيّاب) ، حيث نراه يراهن على فرضية ما ، في مطلع قصيدته « **جيكور أمي** » التي تبدأ بـ :

« تلكأمي وان أجئها كـيحا
لاثماً أزهارهاوالماء فيها
ونافضاً بمقلتي أعشاشها والغابا
تلك أطيار الغد الزرقاء والغبراء يعبرن السطوحا » .

ويعادل ذلك عروضياً :

« فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
مفاعلن مفاعلن مستفعلن مفعولن
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن » .

ويعلّق السياب في هامش القصيدة : « إذا كان ٣ (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن)=٣ فاعلاتن ، ٣ مستفعلن ، ٣ فاعلاتن . فإن الفرضية ، التي تقوم هذه القصيدة موسيقياً عليها ، صحيحة . أرجو أن تتاح الفرصة لتجربة هذه الفرضية على جهاز الأصوات الذي سبق للدكتور محمد مندور أن قام ببعض التجارب عليه في باريس . غير أني لم التزم بذلك إلاّ في الأجزاء الأولى من القصيدة » . وكأن القضية تحولت إلى عملية رياضية صرفة .

وهذه الفرضية رغم بقائها أسيرة الرؤية القديمة للتفاعل والسواكن والمتحركات ، فإنها تحمل في أحد جوانبها نقيضاً لبنية الخليل العروضية .

٣ ـ وفرة معاني العروض ادت الى تشعب التعليلات في إطلاق هذا الإسم على هذا العلم .

بعض التعريفات استوقفتني . منها ما هو بحاجة لدحضٍ ومنها ما هو بحاجة لمناقشة .

التعريف الذي يجب أن يدحض هو القائل : إن « العروض علم يعرف به صحيح الشعر من فاسده » والأصح أن العروض علم يعرف به صحيح وزن الشعر من فاسده ـ حسب الرؤية الخليلية ـ لأن الوزن ، وإن كان جزءاً من مقوّمات الشعر ، فهو ليس الشعر بذاته . وأما ما وجدته بحاجة للمناقشة فهو ينحصر في ثلاثة

تعاريف لها جوهر واحد مع اختلافٍ طفيف في الصيغة التعبيرية.

- يقول الخليل في كتاب **العين**: «العروض: عروض الشعر لأن الشعر يعرض عليه... والعروض طريق في عرض الجبل...».

ب - يقول ابن رشيق في العمدة عن العروض أنه: «اسم لعلم يُعرض عليه الشعر».

ج - يقول إن منظور في لسان العرب عن هذا العلم: «سُمي عروضاً لأن الشعر يعرض عليه».

نحن هنا إزاء مفارقة لغوية وهي أن صيغة «فعول» من صيغ المبالغة للمؤنث التي تتضمن سمة الفاعلية، فنقول: «فلانة نؤوم» أي كثيرة النوم أما هنا، فحينما نقول عن العروض أنه سمي كذلك لكثرة ما عرض عليه الشعر، فإن صيغة «فعول» تبعد كل البعد عن سمة الفاعلية وأقرب ما تكون إلى سمة التلقّي والخضوع أي المفعولية، علاوة على أنها لا تدل على مؤنث لأنها اسم لعلم مذكر.

للخروج من هذا المأزق نقول: إن هذا الاسم استعير من واقع الصحراء، ووجد له صيغة صرفية فالتزمها.

٤ - في الواقع الراهن لهذا العلم، هناك صلة وثيقة بين العروض والموسيقى، ولكنها مغفلة تماماً في مدارسنا وجامعاتنا، وقد أحسن (د. عبدالعزيز عتيق) حينما أشار - وان بشكل سريع - إلى العلاقة بينهما في كتابه **علم العروض والقافية**، وكذلك فعل د. محمد طارق الكاتب في كتابه الذي تحدثنا عنه.

تتجلى هذه الصلة في أن الموسيقى تقوم على تقسيم الجمل إلى مقاطع صوتية تختلف طولاً وقصراً، أو إلى وحدات صوتية معينة مبنية على أنساق معيّنة، بغض النظر عن بداية الكلمة ونهايتها، وكذلك العروض في واقعه الراهن، فالكتابة العروضية تقوم على أمرين:

- ما ينطق يكتب.

- ما لا ينطق يهمل.

وحبّذا لو أن المؤسسات التي تهتم بهذا الميدان تتجه إلى اعطاء الدروس بالطريقة السمعية البصرية (audio-Visuel) ومع مصاحبةٍ موسيقية تتضمن نغماً مميزاً لكل بحرٍ من البحور.

٥ - كل الناشئة - إلا باستثناءات نادرة - تخاف علم العروض والسؤال الذي ينبغي ان يطرح: لماذا؟ ويأتي الجواب واضحاً: كثرة المصطلحات. فهي على حد زعم أحدهم تربك الكومبيوتر - وهنا نضم صوتنا إلى صوت (د. عبدالرزاق محي الدين) في مقدمته لكتاب (د. صفاء خلوصي) «فن التقطيع الشعري والقافية» حيث نرى أن هناك مصطلحات لا ضابط لها من حيث المعنى اللغوي بل الغالب فيها الإعتباط.

وبتحفظ نشاركه الرأي، ونقول ما جدوى أن نذكر (للخرم) عدة أسماء تختلف باختلاف موقعه.

ما جدوى أن نذكر (الوقص) وفيه تتحول (مفاعلتن) إلى (مفاعلن). ثم نعود لنذكر (الخزم) ـ على مذهب من يجيز دخوله بحر الكامل ـ وهو يؤدي الى نفس النتيجة،... الخ.

٦ ـ الامثلة الشعرية في كتب العروض ـ كلها تقريباً ـ مكرّرة بحيث أنك تصاب بسأم وملل شديدين حينما تكثر مطالعاتك العروضية لفرط التكرار، وقد احسن (د. صفاء خلوصي) حينما كسر طوق هذه العادة.

ومن أعجب الأمور، أني وقعت على خطأٍ تكرر نفسه عند أكثر من باحث عصري مرده إلى ذكر أحد الأبيات الشعرية مثلاً في سياق الحديث عن أحد البحور.

وهذا يقودنا إلى الإستنتاج أن النقل يتم في حالات كثيرة دونما تمحيص، لعدم وجود مراقبة أكاديمية تحول دون ذلك.

والحديث عن التكرار يقودني إلى الكلام على حالة من الحالات الكثيرة التي صادفتها في قراءاتي العروضية، فكل الكتب التي طالعتها في ميدان العروض ـ وهي كثيرة ـ تذكر المثل نفسه مكرراً في سياق الحديث عن زحاف الوقص. والملفت للنظر أن المثل من بحر الرجز، في حين ان الوقص يقع في بحر الكامل، فكيف التبس هذا الأمر على الباحثين جميعاً؟! لا أدري!

ثم كيف لم يخطر ببال أحدهم ذلك البيت الشعري الرقيق لعمر بن أبي ربيعة، وفيه زحاف الوقص حيث يقول:

آمين يا ذا العرش فاسمع واستجبْ
لما نقول ولا تخيب دعانا؟

أيضاً، لا أدري!.

٧ ـ **الجوهري** صاحب (الصحاح)، لماذا طمس في أكثر دراساتنا العروضية، مع أنه عمل في هذا الميدان حتى قيل ان الخليل استنبط هذا العلم والجوهري هذّبه؟ ولماذا لم تُدرس بحوره الإثنا عشر، وأُعطيَ فيها الحكم اليقين ان كانت بديلاً عن البحور الستة عشر أم لا؟

٨ ـ منذ القرن الثاني الهجري وحتى اليوم هناك لبنة اساسية مفقودة في صرح علم العروض، وهذه اللبنة هي كتاب (العروض) لمؤلفه الخليل عن أحد. فحسب معلوماتي لّما يحققه باحثُ حتى اليوم، أو هو مفقود؟

فمن يؤكد صوابية كل الأفكار العروضية، في هذه الحال خصوصاً وأن معجم العين تحوم حوله الشبهات في نسبه للخليل، وأظن أن بقاء هذه الثغرة يرسم علامة استفهام حول هذا العلم برمته.

تصوروا أن يعمل الباحثون قرابة ثلاثة عشر قرناً واللبنة الأولى مجهولة المصير.

٩ ـ البحور المستحدثة التي شاعت في العصر العباسي لم ينظر إليها بمنظار غير عروضي وقد وجدت ـ بعد

استقراء نسبي - أن اكثر من استعملها الزهّاد أو المتصوفة. يعني أن هذه البحور تحمل في طياتها رؤيا شعرية جديدة تثبت أن الشعر يستطيع أن - يحيا خارج اوزان الخليل من جهة، وأنّه في ضرب من التناغم. بين الإيقاع النفسي والإيقاع اللفظي من جهة أخرى. فاسمع إبن الفارض يناشد ربّه في لحظة وَجْدٍ خاصة أحسّ صاحبها بانكسار داخلي، فارتسم هذا الانكسار واضحاً في البنية اللفظية في قوله من بحر الدوبيت:

« روحي لك يا زائر الليل فدى
يا مؤنس وحدتي اذا الليل هدا! »

١٠ - الإيقاعية المدهشة في القرآن الكريم، سؤال يجب أن يغري الباحثين بالبدء في محاولة للإجابة عليه.

وقد تسهم الرؤية التي حددناها في بداية هذه الخواطر في بعض الاجابة.

١١ - أخيراً نتمنى أن يخف الاجحاف الحاصل بحق هذا العلم، خصوصاً أنه كان له الفضل الكبير في حفظ جزءٍ من تراثنا هو الشعر، وكثيراً ما أعان الباحثين على اكتشاف الأخطاء في النسخ كما يذكر د. صفاء خلوصي محقاً في كتابه: « **فن التقطيع الشعري والقافية** ».